



Pontificia Universidad Católica de Chile

Facultad de Artes

Escuela de Arte

“Homeostasis: Pintura, Arquitectura y Símbolos”

Por: Alejandra Rojas Contreras

Memoria presentada a la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile
como requisito para optar al grado académico de Licenciatura en Arte.

Profesor guía de Memoria y Taller de Grado:

Ignacio Villegas Vergara

Noviembre de 2003

Santiago de Chile

Índice

Agradecimientos	pág. 3
Dedicatoria.....	pág. 4
Prólogo	pág. 5
Introducción.....	pág. 6
I.- Homeostasis en un espacio cotidiano	pág. 7
I.a.- Una reflexión en torno al <i>Espacio del Arte</i>	pág. 7
I.b.- <i>Homeostasis</i>	pág. 9
I.c.- El sistema en la obra	pág. 13
II.- La Intervención del espacio	pág. 19
II.a.- Campus Oriente: lugar de emplazamiento	pág. 22
II.b.- Instalación de la obra	pág. 25
II.c.- La imagen del sistema	pág. 27
III.- La Pintura.....	pág. 32
III.a.- El color: un contrapunto.....	pág. 33
III.b.- Tema: el cielo	pág. 35
IV.- Atlas visual del proceso de obra.....	pág. 41
Conclusión	pág. 44
Bibliografía	pág. 46
Bibliografía mínima	pág. 46
Bibliografía de consulta.....	pág. 47
Créditos de Láminas	pág. 49

Agradecimientos

Quiero agradecer en estas líneas, a todos aquellos que me han apoyado en mi proceso artístico, desde que era niña, y a todos los que en el camino me han acompañado. En especial a: Pina Salas, mi primera profesora de arte, quien me impulsó siempre a dar lo mejor de mí, buscando con sencillez la propia verdad. A Ximena Sotomayor por sus sabios consejos, respeto e incondicionalidad. A mi amiga Camila Bralic por su analítica visión del arte, su sensibilidad y su rigurosa corrección en estas letras. A mi amiga Magdalena Ugarte por su lealtad siempre y sin descanso. A María Teresa Contreras, por apoyarme en todo con disposición y cariño. A Cristóbal Tobar por su tenaz apoyo y confianza, reforzando siempre la fe en mí.

A don Jorge Chacón por haber contribuido en los procesos de gestión de esta obra, así como también al cuerpo de bomberos de Santiago, en especial a don Marcos Ventura por la colaboración en el montaje de la obra.

A Ignacio Villegas, profesor guía de la obra y esta memoria, por su análisis crítico, compromiso y buena disposición.

Para Teresa y Cristóbal.

Prólogo

El camino que he recorrido en el proceso de formación artística, ha sido marcado por algunas experiencias significativas que he tenido en esta Escuela de Arte. Algunas de estas experiencias corresponden a diferentes etapas de la carrera. Una de ellas, fue la participación en el “Taller de Residencia Las Rojas”¹. Esta vivencia dio inicio a la búsqueda de intervención del espacio a través de mis pinturas, donde se forjó la necesidad espontánea de instalación al aire libre y en un espacio cotidiano. Por otra parte, el curso de Color² con el profesor señor Eduardo Vilches, fue un reforzamiento en el fenómeno de la percepción cromática. Considero este aprendizaje fundamental para mi formación como artista visual, ya que el uso del color es aplicable al medio de la pintura y a toda su extensión. Por último, el curso Plástica Oriental fue significativo porque me permitió nutrir el conocimiento sobre otra cultura, ampliando la mirada del Arte.

Asimismo, confirmo a través de la experiencia, que la concepción artística se va gestando naturalmente, de manera sencilla y verdadera a lo largo del propio camino. Por ello, creo en los procesos de búsqueda, más allá del tiempo que signifiquen, porque siempre hay descubrimientos que muchas veces nos sorprenden.

A lo largo del proceso de este trabajo, tanto teórico como práctico, he podido constatar que los lugares poseen un espíritu propio; dicho de otro modo, están *vivos* y de alguna manera nos transmiten su carga a través de las sensaciones y emociones que nos provocan, pero esto requiere de nuestra sensibilidad conciente y despierta para poder captarlo.

Finalmente, siento que la obra plástica y este análisis teórico, conforman los primeros trazos de un camino que recién comienza a profundizar en el sentido de lo artístico.

¹ Realizado en el Valle del Elqui, en septiembre de 2002, con el patrocinio de la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

² Tomado, opcionalmente, dos veces.

Introducción

En la observación de la naturaleza el hombre ha encontrado una tendencia armónica al equilibrio, que también ha querido proyectar hacia su vida cotidiana. Dentro de las diversas expresiones humanas, el arte, como diría Arnheim, es sólo una manifestación de esta búsqueda de equilibrio.

El trabajo plástico tratado en esta memoria, es una invitación a percibir un espacio significativo, en todo su sentido simbólico-religioso. El texto considera a la obra, titulada “Conciencia de Unidad”, como una investigación de las relaciones visuales que conforman una totalidad, y cómo éstas representan un tipo de búsqueda de equilibrio.

El análisis teórico, de este trabajo plástico, se sustenta principalmente en textos de lectura relacionados con el arte simbólico, la filosofía y el área sistémica de la sociología y la psicología. En él se plantea una postura de cercanía y distancia en cada caso.

En esta memoria **“Homeostasis. Pintura, Arquitectura y Símbolos”** se abordará en cada capítulo una investigación general de cada área que influye en la obra y luego se realizará un nexo entre ésta y el aspecto teórico planteado. Se ha escogido esta estructura para facilitar la lectura y así poder enlazar notoriamente cada aspecto significativo de la obra.

Este escrito, está compuesto por cuatro capítulos, interrelacionados entre sí, que revelan el proceso de investigación acerca de la obra. En el capítulo I **“Homeostasis en un espacio cotidiano”**, se abordará la problemática de la obra en referencia a autores sistémicos. En el capítulo II **“La Intervención del espacio”**, se hará referencia al emplazamiento de la obra, la estrategia utilizada y la propuesta específica de intervención del lugar. En el capítulo III **“La Pintura”**, se describirá el tema de la imagen y se interpretarán sus connotaciones simbólicas, a través del medio pictórico empleado. El capítulo IV **“Atlas visual del proceso de obra”** anexa imágenes de las diversas instalaciones realizadas en los talleres de plástica, para aclarar visualmente al lector el desarrollo y búsqueda que fue teniendo el proceso de trabajo.

A través de este texto se invita al lector a una reflexión teórica sobre los aspectos visuales que componen la obra “Conciencia de Unidad”.

Capítulo I

Homeostasis en un espacio cotidiano

I.a.- Una reflexión en torno al *Espacio del Arte*

El núcleo problemático de la obra “Conciencia de Unidad” que analizaremos en este texto, nace de una reflexión preliminar sobre el *espacio del arte*. A partir de esta reflexión surge la aplicación del término *homeostasis* que se definirá más adelante.

Consideraremos al *espacio del arte* como un lugar abstracto³ preestablecido culturalmente donde las obras son asumidas como obras de arte, sin un cuestionamiento previo. Esta convención es, en el fondo, un acuerdo tácito que establece ciertos márgenes para definir dónde acontece el arte. El arte se constituye en la demarcación de sus propios límites, ya que sabemos claramente que no todo es arte. Según Lebensztein, historiador del arte, “nuestro espacio del arte, es por excelencia, el Museo”⁴, es decir, el espacio habitual donde nos planteamos el acontecer artístico se ubica en este territorio, que continúa siendo, según nuestro planteamiento, un lugar abstracto. “El límite y el Museo son por lo tanto las matrices donde nuestra idea del arte se forma necesariamente.”⁵ Esto funciona como límite, en el sentido de que deja cosas afuera y otras adentro. Tradicionalmente, la función del museo está determinada por la noción de límite, pues la incorporación de algunas obras al estatuto artístico, implica necesariamente la exclusión de un número aún mayor. Por esta función del museo, entendemos exponer

³ Entenderemos como espacio abstracto a lo que no se enmarca, necesariamente, en un lugar concreto y específico. Por esta razón, este concepto puede extenderse a una noción más amplia del espacio, como, por ejemplo, un espacio museal. Es importante esta aclaración para poder diferenciar entre la referencia al *espacio del arte* (en adelante en cursiva) y la posterior referencia al espacio de intervención donde se desarrolla la obra, que sí es, un espacio definido y concreto.

⁴ LEBENSZTEJN, Jean-Claude, Zigzag, París, Flammarion, 1981 pág. 20.

⁵ Ibid, pág. 41

las obras al público, además de resguardar y asegurar la conservación de ellas, con el paso del tiempo.

En general, no existen espacios neutros, todo espacio contenedor influye de una manera u otra sobre su contenido; por esta razón, el espacio del museo, en términos genéricos, es especialmente determinante sobre las obras que contiene, pues consume su estatuto de arte. Esto indica, por lo tanto, que en algún momento se invirtió el orden lógico de definición artística, vale decir, en vez de que las obras definieran un *espacio artístico*, el *espacio* definió al arte. El museo está fuera de lo cotidiano, por ello, se le considera un lugar atemporal y sacralizado. Bajo este supuesto y todo lo analizado anteriormente, Marcel Duchamp insertó objetos que no pertenecían al campo del arte, en el espacio museal, transformándolos en obras de arte, a través de su gesto indicativo. Su acción rupturista, por la incorporación de estos nuevos elementos al estatuto artístico, ayudó a hacer consciente la relación que existe entre el espacio que envuelve a la obra y su propia consagración como tal. En el fondo, este ejemplo pone de manifiesto la influencia que ejerce el *espacio del arte* en la noción de obra.

La noción de 'obra de arte', en términos culturales está estigmatizada en el paradigma de la pintura. Ésta se ha transformado en el medio simbólico y constituyente de la historia del arte, ya que nuestro conocimiento histórico se basa en el estudio y análisis de la pintura, por sobre la amplia trayectoria de la escultura. Por esto, el pensamiento social tiende espontáneamente a asociar la noción de obra al medio de la pintura, la cual ha sido ubicada habitualmente en espacios museales, o bien en el caso universitario en las salas de una escuela de arte.

Es apropiado mencionar a Jean Dubuffet, artista que propuso hallar el arte en la vida cotidiana. "El verdadero señor Arte se pasea por todas partes, todo el mundo lo ha encontrado en su camino, (...) pero no hay nadie que tenga la idea que eso podría ser el señor Arte en sí mismo".⁶ Dubuffet intenta romper los límites del arte, transgredirlos para salirse de ellos. Este es otro ejemplo de un referente histórico que quiso expandir la noción de límite, que mencionábamos anteriormente.

En la propuesta desarrollada se pretende trasladar la pintura hacia un espacio cotidiano, que se encuentra fuera de lo establecido en sí mismo como *espacio del arte*. Por esto, se utiliza el símbolo de la historia del arte, la pintura, para sacarla del espacio

⁶ Op. cit, LEBENSZTEJN, pág. 31.

museal, expandiendo así el campo de la pintura hacia espacios no habituales. De este modo, la tradición de la pintura sufriría una suerte de hibridación, ya que al ubicarla en espacios cotidianos se tiende a relativizar su propio estatuto de 'obra de arte', como así mismo se tiende a relativizar la condición del *espacio del arte*. La pintura es llevada hacia lugares sin límites, lugares de tránsito, donde el espectador es también habitante de aquel espacio. Esta reflexión propone un espacio diferente, un espacio arquitectónico transformado simultáneamente en un *espacio artístico*. Este gesto cuestiona de algún modo cierta normativa del arte, movilizándolo justamente sus propios límites. En cuanto a esto, la intervención amplía aquellos límites, para extender nuestro concepto de arte, ponerlo en duda, incluso encontrándolo en nuestra vida cotidiana, como lo indicó Dubuffet el siglo pasado. Es una invitación al espectador a observar su espacio cotidiano de modo diferente. Esto implica para el creador, investigar y estudiar la influencia que ejerce el propio *espacio* sobre las obras de arte, tanto en términos de significado como de visualidad. Por esta razón, el trabajo analizado utiliza el espacio en relación a sus propios significados y no exclusivamente como lugar de exposición.

Esta propuesta abre la posibilidad de invitar al transeúnte a ser también un espectador consciente de su entorno, para ir captando una noción del arte menos dogmatizada de cánones y juicios estéticos. A través de esta óptica, podemos cuestionar lo que posee la denominación de obra de arte, cuestionar nuestra propia mirada del *espacio artístico* y también nuestra mirada del espacio cotidiano. Este espacio de intervención, podría considerarse cotidiano porque es un espacio de tránsito, en donde se realizan labores de índole universitarias.

Es posible observar nuestro entorno con una mirada creativa, encontrando en la belleza de lo cotidiano una reflexión acerca de nosotros mismos. Podemos sacralizar nuestro cotidiano a través de la mirada que depositemos en él, hallando un gesto artístico en esa misma operación.

I.b.- Homeostasis

Ante la reflexión en torno al *espacio del arte*, surge la necesidad de generar un aporte al espacio cotidiano. Este aporte consiste en buscar una tendencia al equilibrio en

un espacio específico, a través de la pintura. Esto vincula al espacio físico, cotidiano, donde se encuentra la obra con el *espacio artístico* que se genera en la intervención.

La problemática del trabajo analizado se relaciona con la búsqueda de equilibrio visual en el espacio cotidiano. Utilizando la estrategia de intervención del espacio con el medio de la pintura, se indaga en una suerte de compensación entre los elementos de esta relación.

La conciencia de la necesidad de equilibrio en este trabajo, nace de un constante contrapunto⁷ entre la pintura y el espacio intervenido. El contrapunto se aprecia en distintos aspectos configuracionales; tanto la mínima proporción de los cuadros, como la gradiente que genera un ritmo visual y el uso del color en las pinturas, actúan respecto a lo inmenso, estático y simétrico del espacio, reforzando su carencia visual⁸. La intervención de las pinturas señala aquella ausencia visual, al mismo tiempo que la suple. De este modo, la obra propone un contrapeso armónico en el hábitat donde estudiamos, una suerte de ventana y respiro hacia una detención.

Con relación a este hecho, la idea de ausencia y presencia cobran relevancia, debido a que la ausencia está dada por lo que, visualmente, percibimos que hace falta en aquel espacio y la presencia por la instalación de las pinturas con relación a esa ausencia. Como lo afirma Debray, “representar es hacer presente lo ausente”⁹. La ausencia está subrayada por cuadros que indican presencia. Las pinturas, en este caso, están presentes supliendo el vacío visual del espacio, en un tiempo y lugar específico, pues no existe una noción de ‘presencia’ en el absoluto. El mismo autor, se refiere a la imagen como hija de la nostalgia, pues ella nos trae a la conciencia la pérdida de algo preciado. La imagen, en la obra, evoca al cielo como algo etéreo y espiritual que no está presente en aquel espacio. En el fondo, se representa justamente aquello que se halla ausente. Esto genera un contrapeso necesario para suplir la carencia del espacio; este contrapeso aporta una esencia pictórica para llenar el vacío existente con un espíritu refrescante, brindando una suerte de humanidad a lo desértico de aquel lugar.

Esta problemática de obra, que busca la unidad, se aproxima al término *homeostasis*, palabra proveniente del griego, compuesta por homo (igual) y stasis

⁷ Entendido como la presencia simultánea de componentes opuestos o diferentes.

⁸ crf. Pág. 9. En: I.c.- El sistema en la obra, párrafo 3 y 4.

⁹ DEBRAY, Régis, “Vida y Muerte de la imagen”, Barcelona, Paidós, 1994, pág. 34.

(quieto). A pesar de que diversos autores emplean esta palabra en forma ambigua y arbitraria, es un término utilizado por la biología, para denominar los mecanismos de adaptabilidad y regulación que poseen los seres vivos para preservar la vida.

Este concepto se ha aplicado, metafóricamente, también en diversas áreas sociales, como la psicología, la sociología y la filosofía definiéndolo, en términos generales, como la tendencia de cualquier sistema a buscar dinámicamente un equilibrio respecto a su medio, tanto interno como externo. Es importante aclarar que *homeostasis* no hace referencia a un equilibrio rígido, sino a una constante calibración de los elementos del sistema, lo cual permite que se mantenga el equilibrio necesario y que a la vez el sistema vaya cambiando. Esta capacidad propia de la naturaleza, implícitamente supone un principio de evolución, de movimiento y por ello de un orden dinámico. El equilibrio se define como fuerzas contrarias, puestas en armonía para conformar una unidad. La idea de equilibrio perceptualmente se relaciona con el peso compositivo, lo que implica fuerza y dirección, por consiguiente, movimiento.

Para profundizar en el término *homeostasis*, más allá de sus aplicaciones biológicas, es fundamental abordar el concepto de sistema, ya que es justamente al interior de los sistemas donde actúa la *homeostasis*. Un sistema es un todo organizado, que no puede ser descrito a través de sus elementos por separado, sino a través de su totalidad "es decir, un sistema se comporta como un todo inseparable y coherente. Sus diferentes partes están interrelacionadas de tal forma que un cambio en una de ellas provoca un cambio en todas las demás y en el sistema total"¹⁰. Esto reafirma que la búsqueda de equilibrio es implícitamente una búsqueda de la completación y por ello de la unidad. En el fondo, un sistema se compone de los elementos que lo constituyen, las relaciones que establezcan esos elementos y la distinción respecto a su entorno. Esto implica abordar la obra desde un modelo de comprensión holístico, es decir, desde su unidad total y no a través de sus partes por separado. Por otro lado, según Bertalanffy¹¹,

¹⁰ López, Alejandro, Andrea Parada y Franco Simonetti, En: AUSTÍN, Tomás, "Fundamentos Socioculturales para la educación", http://www.geocities.com/tomaustin_cl/soc/sistema.htm , 2000.

¹¹ Biólogo Alemán que contribuyó al desarrollo de la "Teoría general de sistemas". Teoría que comienza a partir de los años '50, la cual puede ser aplicable a todas las disciplinas ya que, a través de la comprensión holística, supera las dificultades reduccionistas del modelo cartesiano.

el sistema es un conjunto de unidades recíprocamente relacionadas en torno a un objetivo, por ello tiene una naturaleza orgánica¹². Así se produce una continuidad de cambios y adaptabilidades a ellos; de estos cambios se derivan la entropía y la *homeostasis*. La entropía es la tendencia creciente al caos, lo cual implica la propensión natural de un sistema a entrar en un proceso de desorden interno. Sin embargo, Bertalanffy plantea que los sistemas vivos parecen contradecir esta ley ya que conservan constantemente su organización, hasta la muerte que significaría la disolución del sistema en su ambiente o sistema mayor. Esto es posible a través de la *homeostasis*, que es el equilibrio dinámico entre las partes de un sistema, frente a los cambios producidos en su medio (interno o externo), gracias al cual los sistemas vivos preservan su existencia. La *homeostasis* mantiene sus variables constantes dentro de un rango limitado de valores, es decir, funciona dentro de ciertos parámetros para poder graduar aquellos extremos.

En este sentido, la *homeostasis* está presente en la obra como metáfora a la acción restauradora de la tendencia visual del espacio hacia lo árido, que, a juicio de la autora, generaría la carencia y la necesidad de algo diferente. A través de las pinturas se restaura la idea de unidad al representar el cielo en la tierra. Los valores extremos, en el caso de la obra, se darían por la presencia de estos contrarios, cielo y tierra, que buscarían su equilibrio a través de las relaciones de tamaño, forma y color.

Continuando con la definición de sistema, podemos señalar que es difícil determinar dónde comienza y termina este concepto, eso más bien dependerá del examinador, ya que “podemos considerar como sistema a cualquier entidad que se muestre como independiente y coherente”¹³. Esto nos afirma la importancia que desempeña el papel del observador en la creación del sistema, debido a la distinción entre el sistema y su entorno, lo que nos señala una capacidad selectiva. Con el aporte de Bertalanffy a la Teoría General de Sistemas, se definieron dos tipos de sistemas, entre los cuales esta teoría se ha preocupado de investigar principalmente el segundo tipo.

¹² Entendiendo este término, tomado de la biología, como algo que tiene la naturaleza de un organismo vivo, es decir, un todo estructurado y autónomo. Las formas orgánicas son aquellas que tienden a lo viviente pues sugieren desarrollo y movimiento.

¹³ Op. cit, AUSTÍN, T.

Tipos de sistemas:

-*Sistemas Cerrados:* no poseen intercambio con el medio que los rodea y por tanto tampoco influyen a su ambiente. Su comportamiento es totalmente programado, así como el de una máquina.

-*Sistemas Abiertos:* se caracterizan por un intercambio constante con su medio. Son estructuras adaptativas, en un continuo proceso de aprendizaje y auto-organización. Por lo tanto, evitan el aumento de la entropía, justamente a través de la *homeostasis*. El sistema abierto se va modificando a través del tiempo, producto de la interacción, ya que la relación entre sus componentes va cambiando. Los sistemas biológicos y los sistemas sociales son parte de los sistemas abiertos. Estos sistemas, para mantener su estado *homeostático*, poseen mecanismos de control que funcionan a través de la “retroalimentación” o feedback, que puede ser positiva o negativa. La retroalimentación positiva implica que el sistema, frente a una señal de cambio, modifique aún más su propio funcionamiento. La retroalimentación negativa frente a una señal de cambio, corrige su desempeño, volviendo al funcionamiento original y lleva, por lo tanto, una dirección inversa a la del cambio que la originó. Esta retroalimentación caracteriza a la *homeostasis*, pues reduce la información y tiende a mantener el equilibrio. Estas dos formas de retroalimentación coexisten en un sistema, puesto que son parte del movimiento continuo existente en él y por ello, ambas retroalimentaciones, ayudan a mantener una estabilidad.

I.c.- El sistema en la obra

La aclaración de los conceptos de sistema y *homeostasis* permiten establecer una analogía con la obra analizada. Consideraremos la obra como un sistema porque, como veíamos anteriormente, un sistema es un todo organizado, en que prima la totalidad por sobre sus partes aisladas y además se diferencia de su entorno, justamente por la distinción propia del sistema. Los elementos constituyentes de este sistema serían las pinturas y el espacio arquitectónico intervenido, en distinción de todo el entorno, que sería el resto de Campus Oriente. Ellos conformarían un sistema abierto, puesto que sus elementos interactúan entre sí. La relación entre estas partes del sistema plantea una

homeostasis, o búsqueda de equilibrio, en la medida que sus elementos son fuerzas visualmente contrarias que buscan armonizarse mutuamente para conformar una totalidad. Estas fuerzas contrarias estarían representadas en la imagen de las pinturas y la propia visualidad del muro intervenido.

En la intervención del espacio se producen simultáneamente ambos procesos de retroalimentación mencionados ya que la retroalimentación positiva actúa con la propia instalación, transformando el espacio y por ello el sistema inicial, conformando el sistema de obra. La retroalimentación negativa, mecanismo de control que actúa en la *homeostasis*, estaría dada por la búsqueda que plantean las pinturas, de equilibrio. Pues en la mirada del espacio, surgiría la necesidad de volver a una unidad visual, es decir, provocar una síntesis generadora de totalidad. Esa totalidad del sistema se halla en el encuentro de sus propios componentes: la representación del cielo en las pinturas y la presentación de los ladrillos como material terroso que alude a la tierra.

Los elementos que componen el espacio físico caracterizan su propia visualidad, donde predominan los colores tierra. Estos elementos son: los muros de ladrillos (construido con tierra del mismo lugar), los estucos de cemento de color gris, los arcos de medio punto, las columnas, los pasillos con poca luminosidad y los patios interiores generalmente sombríos, ya que están cerrados por los gruesos muros de la construcción. Los patios delimitan la mirada hacia arriba, generando la sensación de verdaderos cubículos de cielo. El edificio de Campus Oriente, de volumen compacto, es visualmente macizo en sus elementos constructivos, ya que no posee detalles en sus revestimientos; de hecho, las líneas geométricas que componen la construcción se destacan por su simpleza, sencillez y ausencia de ornamentos. Por todos estos aspectos, establecemos que la visualidad de la arquitectura es tendiente hacia lo árido.

El sistema de obra que analizamos plantea la comunicación entre sus partes; desde lo más árido hacia algo más oxigenante. En este sentido, el filósofo y sicoterapeuta Paul Watzlawick, ha investigado ampliamente acerca del fenómeno de la comunicación y ha escrito diversos textos con relación al tema. Para él, la comunicación es el vehículo de la manifestación del sistema de relaciones humanas, lo que se puede analogar a la comunicación entre los elementos de la obra; las pinturas y el espacio. Desde su perspectiva, plantea que toda conducta es comunicación y que por ello resulta imposible no comunicarse, es decir, la presencia de los elementos de la obra sería en sí una

relación de comunicación; la experiencia sólo se percibe a través de las relaciones. El intercambio de información, es decir, la comunicación, entre un sistema y su medio, es lo que intentamos analizar, pues es parte fundamental de la problemática de la obra.

Según este autor:

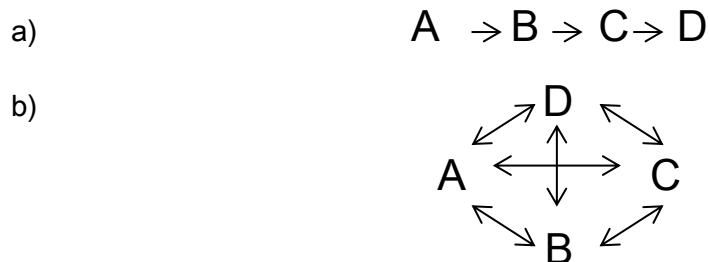
“El mundo de nuestra experiencia (que es todo sobre lo que podemos hablar) está formado por parejas de contrarios y, estrictamente hablando, cualquier aspecto de la realidad deriva su sustancia o concreción de la experiencia de su opuesto. Los ejemplos son numerosos y muy corrientes: luz y oscuridad, figura y fondo, bueno y malo, pasado y futuro, y muchas de tales parejas son meramente los dos aspectos de una misma realidad, a pesar de su naturaleza excluyente”¹⁴.

Por medio del contraste podemos conocer las diversas facetas de la experiencia fenoménica en la comunicación y en este sentido la experiencia visual de los muros de Campus Oriente deriva en la existencia de su opuesto; es decir, lo árido y pedregoso nos remite a la existencia de algo refrescante y oxigenante. La relación que se establece, según Watzlawick, entre los opuestos es una relación cuasi paradójica por su naturaleza aparentemente opuesta, pero a la vez indisoluble puesto que conforman una unidad. El autor expresa que teórica y prácticamente estos aspectos son complementarios pues permiten un movimiento y un desarrollo, que van determinando una evolución en el marco de la estabilidad¹⁵.

¹⁴ WATZLAWICK, Paul; John Weakland, Richard Fisch, “Cambio” Formación y solución de los problemas humanos, Barcelona, Herder, 1980, pág. 38.

¹⁵ No obstante, el enfoque lingüístico-sistémico acerca de la estabilidad en los sistemas *homeostáticos*, de éste y otros autores del campo de la psicología, actúa desde una perspectiva diferente al de la obra analizada. La psicología interpreta la *homeostasis* como un estado que, para mantener la estabilidad constante del sistema, evita la retroalimentación positiva. En la metáfora de la obra “Conciencia de Unidad”, nuestro análisis se atiene más al enfoque biológico de los sistemas, en donde la retroalimentación negativa actúa posteriormente a una positiva, es decir, a un cambio en el sistema. Los mecanismos de adaptabilidad de la *homeostasis* en la obra actúan posteriormente al cambio efectuado con la intervención del espacio, proponiendo la acción restauradora de equilibrio visual en aquel lugar. Por ello, establecemos que el mayor aporte de Paul Watzlawick a este análisis se fundamenta en su noción de comunicación y cambio.

La relación entre las partes del sistema hace alusión al proceso de ‘circularidad’¹⁶, presente en todo sistema que se autorregule. “Los mecanismos de retroalimentación permiten que el sistema se autodirija, se autorregule y dé en el blanco, que mantenga algunas variables *homeostáticamente* constantes”¹⁷. La *causalidad circular* se refiere a que cada parte del sistema influye indirecta o directamente sobre las demás partes, lo que explica el cambio que va sufriendo naturalmente un sistema abierto y la adaptación que se produce ante el medio. Con esta concepción de circularidad, se superó el concepto de *causalidad lineal*, que Watzlawick expresa gráficamente de esta manera:¹⁸



El modelo a) ejemplifica la causalidad lineal y el modelo b) la causalidad circular. Con esto queda visualmente aclarado que en el modelo b) no existe ya un comienzo ni un final, sino un sistema recíproco, lo que ejemplifica los mecanismos de retroalimentación. Esto “significa que ningún sistema o subsistema puede alcanzar su equilibrio aislado de los otros”¹⁹, porque existe esta interdependencia, que para Watzlawick es la comunicación.

En sus investigaciones, el mismo autor señala la idea de *cambio* como una manera de enfrentar la solución ante un problema o necesidad, que en este caso aplicaremos a una necesidad visual. Pero hace una distinción muy precisa entre lo que él considera el cambio de tipo aparente (que sería aquel que no logra plantear una solución efectiva al problema) que denomina *cambio₁* y un cambio efectivo (que logre una solución real, un cambio a nivel de la estructura interna) que denomina *cambio₂*, el cual es provocado por algún factor externo. Es fundamental aclarar que estos cambios sólo se

¹⁶ Término proveniente de la Cibernética: corriente de investigación que estudia la relación entre comunicación y control y que ha realizado importantes aportes a la “Teoría General de Sistemas”.

¹⁷ RODRIGUEZ, Darío, Marcelo Arnold, “Sociedad y Teoría de Sistemas”, 2ª edición, Santiago, Editorial Universitaria, 1992 (cursiva de la Autora).

¹⁸ WATZLAWICK, Paul, Giorgio Nardone, “El Arte del Cambio”, Barcelona, Herder, 1992.

¹⁹ WATZLAWICK, Paul; Helmick Beavin, Don Jackson, “Teoría de la Comunicación Humana”, Barcelona, Herder, 1985, pág. 34.

pueden producir al interior de un sistema, ya que justamente sus componentes son los que generan esta situación. “El *cambio*²⁰ resulta introducido en el sistema desde el exterior, por lo tanto, no es algo familiar”²⁰. En el sistema de la obra, el actor externo del *cambio*²⁰ serían las pinturas que intervienen el espacio arquitectónico. A través de la intervención del espacio, se produce una alteración de éste, generando un nuevo sistema, que es el sistema de obra que estamos analizando.

El autor, nos plantea que la acción decisiva del cambio debe estar orientada hacia una posible solución intentada y no a la dificultad misma. Nos dice también, que la adaptación a los cambios es a partir de una constante reestructuración del sistema, que supone ampliar la búsqueda de soluciones hacia otro lugar posible. Watzlawick nos da una estructura que permite abordar un problema en etapas muy claras y ordenadas planteando que todo desafío debe ser concreto y alcanzable, para que dé lugar a posibilidades reales²¹:

1. Clara definición del problema.
2. Investigación de las posibles soluciones.
3. Clara definición del cambio concreto a realizar.
4. Puesta en marcha del plan a realizar.

En el marco de esta investigación, cabe destacar que la mayor contribución de Paul Watzlawick apunta al enfoque de la noción de *cambio*, ya que sólo a través de esta noción es posible la solución de problemas. Su planteamiento, aplicable a las dificultades humanas, ha sido interpretado para incorporarlo a la necesidad del propio espacio arquitectónico, lugar del emplazamiento de la obra. Esto también ha permitido explorar la comunicación que establece el espacio arquitectónico con el espacio de representación al interior de las pinturas, es decir la relación entre un espacio bidimensional con otro tridimensional.

Con respecto al esquema planteado por Watzlawick, detectamos que en la obra el problema que se plantea es la necesidad de suplir la carencia visual de un espacio específico, el cual a juicio propio de la autora requiere de la *homeostasis*, es decir la búsqueda de equilibrio. Las posibles soluciones estarían dadas por todo el proceso de

²⁰ Op. cit, WATZLAWICK, “Cambio”, pág. 44.

²¹ Ibid. pág. 136.

investigación realizado en las anteriores intervenciones, en el mismo espacio universitario²². El cambio concreto a realizar ha significado una ampliación de la escala del proyecto y con ello se ha definido finalmente el plan de trabajo.

La intervención con pinturas en el muro exterior de la capilla de Campus Oriente, busca compensar de manera natural esta aridez con su elemento representativo, el cielo, otorgando un oxígeno visual a aquel lugar. La relación visual que se establece entre el espacio arquitectónico y las pinturas es importante en cuanto a los aspectos configuracionales del color, la gradiente y el tamaño, ya que actúan *homeostáticamente* pues ayudan a alegrar el ambiente del lugar y darle visualmente un respiro y expansión.

²² Se sugiere revisar las páginas del Capítulo IV: "Atlas visual del proceso de obra", para complementar esta parte de la lectura.

Capítulo II

La intervención del espacio

Intervenir un espacio específico, consiste en instalar elementos que activen un determinado lugar. Para esto es necesario realizar previamente un estudio de aquel lugar, proyectando a través de bocetos, las distintas posibilidades de montaje. El espacio debe ser observado con un ojo atento, así como el de un pintor, para precisar dónde realizar la intervención. Esto debido a que los elementos no actúan independientemente del lugar, sino que están directamente relacionadas con él²³, para hacer visible sus connotaciones tanto físicas como inmateriales. Pretender trabajar con el espacio implica sentirlo, recorrerlo y habitarlo, observando lo que nos rodea, que muchas veces pasa desapercibido.

Las intervenciones tienden a fortalecer la propia naturaleza de un lugar, develando su esencia y agudizando la mirada del entorno, para hacernos más conscientes de su significado. Así, durante la permanencia de una obra, ella “rapta el espacio que se encuentra a su alrededor para incorporarlo”²⁴ totalmente a su estructura. La figura y el fondo, que componen la intervención, pasan a ser una estructura indisoluble, pues “las formas visuales se influyen unas a otras”²⁵ por lo cual es imposible separar la instalación de su entorno. Es importante precisar la intervención como una disposición de elementos en un tiempo y espacio determinados, donde esta unión genera el hecho artístico, lo que implica inevitablemente una situación efímera en la obra. Es importante distinguir la intervención de una instalación, ya que intervenir implica necesariamente instalar una obra, pero no de modo inverso, es decir, instalar no siempre implica intervenir. Esta última acción posee una connotación más significativa que el hecho de montar, pues requiere

²³ Lo cual se relaciona con la noción de sistema que abordamos en el capítulo anterior. Ver definición de sistema abierto en: I.b.- *Homeostasis*. pág. 9.

²⁴ MADERUELO, Javier, “El espacio raptado”, Madrid, Lavel, 1990, pág.210.

²⁵ ARNHEIM, Rudolf, “Arte y percepción visual”, 3ª edición, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1969, pág.62.

hacerse cargo de los aspectos específicos del lugar, que pueden ser de orden históricos, políticos, sociales, arquitectónicos, simbólicos, visuales y otros.

El término *site-specific* hace referencia a la intervención de un lugar específico para la instalación y construcción de una obra. Esto afirma que, a partir de los propios significados de un lugar escogido, el artista selecciona y analiza cómo poner en relieve esos significados para intervenir aquel espacio. De este modo, la obra de instalación y su propio soporte, el espacio, conforman un todo indisoluble. En general, el tema de la intervención del espacio, especialmente del espacio público, ha convocado a un gran número de artistas desde la década de los setenta aproximadamente. Estas intervenciones han utilizado principalmente al objeto como medio plástico, en vez de las técnicas tradicionales del arte²⁶. Un claro ejemplo de esto, es la intervención realizada por Christo en el *Pont-Neuf*²⁷ en 1985. Este artista realza el sentido histórico y político de los lugares que escoge para intervenir. Por ello en esta intervención, como en la mayoría de sus obras, está presente la noción de *site-specific* ya que todo es proyectado en torno a los significados y los propios requerimientos de ese lugar. La intervención del *Pont-Neuf* genera en el transeúnte una mayor conciencia del espacio y connota su significado de paso y de conexión en la histórica ciudad europea.

²⁶ En este sentido, la obra que analizamos presenta especial relación con la obra de Pignon-Ernest en cuanto a la utilización de técnicas tradicionales. Este artista francés utiliza el dibujo a mano alzada, que luego reproduce serigráficamente, para intervenir las ciudades. Es importante aclarar que estas obras se aproximan en un sentido técnico, pero se distancian en cuanto al tipo de intervención, ya que la obra "Conciencia de Unidad" interviene con una imagen particular, un sitio específico y la obra de Pignon-Ernest instala una misma imagen en muchas zonas diferentes de una ciudad. Esta distancia en el sentido de la intervención, es similar con respecto a la obra de Katharina Grosse, artista alemana, que también utiliza un medio tradicional, la pintura, para aplicarla "in situ" en los territorios que interviene, pero reitera sus imágenes automáticas y abstractas sin diferenciación respecto al espacio de emplazamiento.

²⁷ Puente que atraviesa el río Sena, en París. Para esta intervención se utilizaron 40.000mt² de poliamida color dorado, 13.000mt de sogas y 12.000kl de cadenas de acero. Esto manifiesta la envergadura de las obras de Christo.

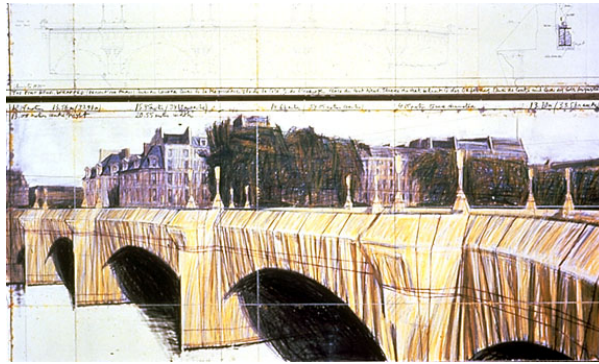


Lámina I: Javacheff, Christo, Croquis Proyecto "*Pont-Neuf*", 1985.

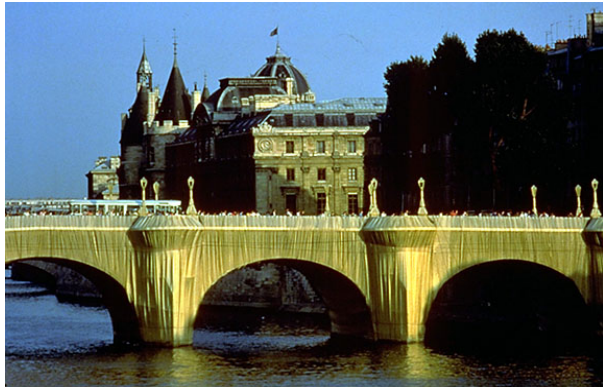


Lámina II: Javacheff, Christo, "*Pont-Neuf*", 1985.



Lámina III: Javacheff, Christo, detalle "*Pont-Neuf*", 1985.

Retomando la reflexión de la obra analizada en esta memoria, podemos afirmar que la intervención se enmarca principalmente en los significados visuales y simbólicos del espacio de la cúpula de Campus Oriente. La obra, realizada a través de la instalación de pinturas, también se inserta en la noción de site-specific ya que se ubica en un espacio significativo, el cual ha sido estudiado, analizado y proyectado en sus diversas posibilidades de intervención. Sin embargo, la aproximación a la idea de intervención, en esta obra, es más sensorial que conceptual, que es la tendencia general en las intervenciones actuales. Por ello, consideramos que este proceso de intervención implica un acto racional y a la vez intuitivo; porque la proyección de la instalación supone *pensar* el espacio, noción intelectual, y el trabajo de la pintura ha significado en la experiencia de la autora un acto sensorial por excelencia, noción emocional.

II.a.- Campus Oriente: lugar de emplazamiento

En cuanto a las motivaciones de la elección del espacio, se ha optado por intervenir específicamente este lugar por el sentido de pertenencia desarrollado con Campus Oriente. Durante el transcurso universitario se ha transformado en parte de los espacios habitables de la autora, por ello se ha forjado un lazo cotidiano y familiar con este lugar, lo cual es una invitación a involucrarse y comprometerse con éste.

Observando y contemplando Campus Oriente, es posible tomar conciencia de la carga emocional que transmite, pues la percepción del espacio no depende exclusivamente de condiciones físicas, sino también de su ambiente sicológico. Visualmente se percibe cierta aridez, a través del carácter silencioso del cemento y lo pedregoso de los ladrillos, lo que genera un clima de soledad, paz e introspección. Esto se potencia en estos momentos porque este campus universitario se encuentra a la espera de volver a ser habitado. En el año 2000 tuvieron que desocupar este espacio la mayor parte de las carreras que aquí se desarrollaban, lo que implicó un gran vacío de presencias humanas. Actualmente este lugar cuenta sólo con carreras reducidas en su número de alumnos, a la espera del traslado total de la carrera de Arte. En el fondo, este período ha significado un tiempo de transición para que se asiente la Facultad de Artes en el Campus y se reconstruya la vida y actividad que antes se llevaba a cabo.

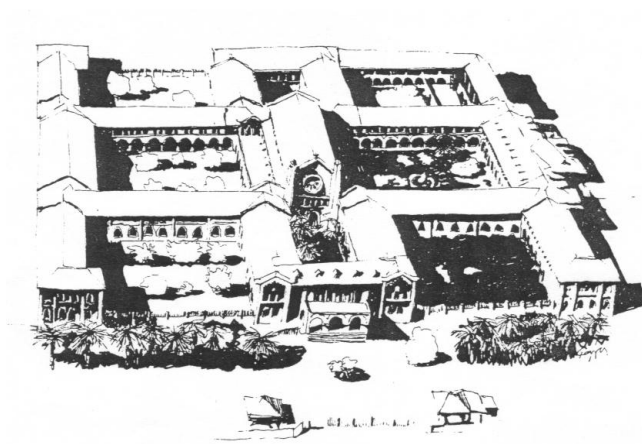


Lámina IV: Croquis de Campus Oriente, Autor desconocido, 1971.

En términos históricos, antes de que este lugar perteneciera a la Universidad Católica en 1971, era un colegio internado de la congregación de los Sagrados Corazones. De hecho, fue esta congregación quién edificó el lugar, justamente para que sus habitantes fuesen convocados a un espacio de recogimiento y detención. Este edificio construido alrededor de 1930, fue diseñado por el arquitecto J. Lyon, quién se inspiró en una abadía del Románico (época histórica situada entre el s.XI y s.XII d.C.). Por esto el edificio se enmarca en un estilo neo-Románico, pues toma características visuales de aquel estilo histórico, pero fue realizado en nuestra época actual, lo que implica la utilización de otros materiales, por ejemplo, el hormigón armado y no la piedra como en la antigüedad.

Debido al origen funcional del edificio, la arquitectura tiene un sello de la estética teocéntrica ya que en el centro de toda la estructura se encuentra la capilla. Los muros exteriores del lugar, conservan una apariencia sencilla y sin revestimientos, a diferencia de los muros interiores, que muestran gran cuidado y pulcritud en su elaboración, especialmente los de la capilla. Ésta es una metáfora propia de la mirada medieval, que jerarquiza la preocupación por el espíritu, respecto a la apariencia del cuerpo, es decir, prima lo interno y aquello que no es visible, por sobre lo externo y aparente. Así también, la achatada pesadez visual del templo románico y la oscuridad de las construcciones de aquella época pretendían acentuar una atmósfera de misterio y misticismo. Las iglesias románicas fundamentalmente proponían a través de su aspecto tectónico el descenso del creador a la tierra²⁸, ya que su planta de estructura cuadrada, con las bóvedas de cañón, actúan perceptualmente cobijando al feligrés para generar un clima de contemplación y silencio interior; la penumbra también colabora a este ambiente y evoca el misterio de Dios. Es el asentamiento de la casa del Señor entre los hombres. Esto señala, que además del aspecto funcional en la arquitectura se encuentra también un aspecto simbólico²⁹.

²⁸ Esto a diferencia de la propuesta gótica (inmediatamente posterior al románico, siglo XII y XIII d. C.) donde las catedrales buscaban elevarse hacia el cielo, a través de la rotunda línea vertical ascendente que caracteriza a este estilo medieval.

²⁹ Interesante resulta mencionar que la disposición en que se encuentran ubicadas las iglesias románicas señala una connotación simbólica también, ya que sus ábsides indican el Oriente, como gesto revelador del lugar sagrado donde nació, vivió, murió y resucitó Jesús. Esta orientación fue tomada en todas las

La obra hace una constante alusión a símbolos universales, como las columnas, el color, el cielo y la tierra. Esta conjunción de referentes hace de este trabajo un sistema simbólico, que refuerza la relación medieval con el sitio de intervención debido a la noción de representación de aquella época.

La Arquitectura es el gran arte de la Edad Media ya que reúne y contiene a las otras disciplinas artísticas. En dicha época, el arte se libera de la representación fiel de la realidad, por ello definimos que, el arte medieval es predominantemente simbólico, ya que los artistas intentaron espiritualizar la materia. En términos plásticos algunos elementos compositivos habituales de esa época eran: la frontalidad, la rigidez y la simetría.

En esta obra, los símbolos son utilizados como lenguaje universal, “el símbolo no es una idea bajo una apariencia concreta, sino que evoca otro ser distinto de él mismo”³⁰, es decir, el símbolo se basa en algunas características visuales del objeto sensible, para citar significados implícitos que pueden parecerse (o estar presentes en aquel objeto) a lo que simboliza, participando de lo inmaterial que se desea transmitir. Por esto, el símbolo vincula el mundo de lo visible con lo invisible, manteniendo siempre la distinción entre ambos aspectos.

Con estos antecedentes es posible establecer un nexo entre el sentido que originó el lugar, la función de la arquitectura y la propuesta de intervención que desarrolla la obra “Conciencia de Unidad”, ya que se relacionan metafóricamente en la búsqueda de brindar un espíritu o aliento vital al propio espacio, especialmente por la alusión al complemento de la tierra, carencia visual que mencionamos anteriormente.

construcciones eclesiásticas hasta el Renacimiento, sólo a partir de 1607 datan construcciones que no continúan precisamente con esta norma. Etimológicamente el término “orientación” evidencia esta dirección hacia el Oriente. Es más, si observamos que en otras religiones esta dirección también se reitera, como en el pueblo musulmán que sus mezquitas se dirigen a la Meca y en el pueblo judío que sus sinagogas se dirigen hacia el templo de Jerusalén, esto cobra mayor sentido. Todas indican el lugar donde sale el sol, símbolo también de la aurora y la luz, que ahuyenta las tinieblas.

Afirmamos también que la capilla de Campus Oriente no queda al margen de esta dirección ya que el ábside indica el nordeste.

³⁰ SOURIAU, Étienne, “Diccionario Akal de Estética”, París, 1998, pág. 993.

II.b.- Instalación de la obra

En el proceso de las instalaciones realizadas en diversos espacios del Campus Oriente, se ha ido investigando y estudiando la propia naturaleza del lugar³¹. A través de este proceso, fue naciendo el interés por la significación del espacio arquitectónico, debido sobre todo a su carácter simbólico y religioso. El entorno de la capilla comenzó a responder a esta necesidad simbólica, por ser el corazón del edificio en términos físicos y significativos. La elección del espacio intervenido, la fachada exterior del ábside de la capilla, surgió justamente por ser una de las zonas más activas de toda la construcción³². Aquel muro curvo, que a su vez es convexo, nos indica que hay un espacio cóncavo del otro lado, al mismo tiempo que nos oculta la visibilidad del altar.



Lámina V: Fachada trasera de la capilla de Campus Oriente.

³¹ Para lo cual se recomienda revisar el Atlas Visual.

³² Desde un punto de vista simbólico-arquitectónico, ya que seguramente para el habitante de aquel lugar la zona de mayor actividad será el patio del kiosco debido a su utilidad.

La ubicación de las pinturas, dispuestas en el muro exterior del ábside de la capilla, refuerza ciertos aspectos perceptivos del lugar, por ello hay preocupación de que visualmente los tamaños de las pinturas también enfatizen la curvatura del muro. La gradiente, producida por un cambio regular de los tamaños de las pinturas, provoca un ritmo visual diferente en la composición de este espacio constante y simétrico, lo que a su vez genera un movimiento ascendente.

La estrategia de instalación de las pinturas, en el ábside de la capilla plantea un punto de tensión³³ con el tema de las pinturas, el cielo. Esta tensión se remarca con la acentuación del tema de las pinturas en su lugar de emplazamiento ya que simbólicamente refuerzan su significado³⁴. Esto se relaciona con la ideología medieval de representar el cielo en la tierra, como símbolo del encuentro entre los dos mundos: el espiritual y el material, que en el fondo conforman una unidad.

El montaje de los cuadros se ubica en unos empastes de concreto que recubren constantemente los muros del lugar. Estos empastes, en su sentido vertical, nos recuerdan las columnas, elementos sostenedores de la arquitectura medieval del edificio y se relacionan con la estructura interna de la construcción, pues en su mismo sentido, hacen alusión a los cimientos. La columna simboliza la estabilidad y recuerda la erección ritual del menhir, como elemento eje. Visualmente se genera un ritmo simétrico entre la horizontalidad de los ladrillos y la propia presencia, en intervalos constantes, de estos empastes verticales. Esta verticalidad refuerza la noción visual de ascendencia. Además, son detalles poco visibles, ya que tonalmente no contrastan con el muro de ladrillos. Estos detalles, en términos constructivos, se encuentran inacabados por su tratamiento precario en las terminaciones, lo que permite su complementación (o terminación) metafórica a través de la intervención de las pinturas. Al hacer referencia a estos detalles se señala lo que no se ve pero que erige al edificio, algo que generalmente pasa inadvertido para nosotros.

³³ Más aún, si consideramos que la planta arquitectónica, de las capillas medievales, representa el cuerpo de Cristo crucificado; apreciaremos que el ábside, en su curvatura, hace alusión a la cabeza de Cristo.

³⁴ crf. Pág. 31. En: III.b- Tema el cielo, párrafo 2y 6.

II.c.- La imagen del sistema

La observación pictórica del espacio ha sido determinante en la necesidad de intervención, por ello se ha pensado en la complementariedad del color azul en un espacio gris terracota³⁵.

En general, la disposición de las pinturas determina una ubicación frontal y distante por parte del espectador, para poder apreciar la imagen total de la obra. Esto se relaciona con concebir al espacio intervenido como el espacio pictórico de un cuadro, donde el fondo de la composición estaría dado por el color terracota del ladrillo y el gris azulado del concreto. El muro de la capilla pasa a ser el soporte de la obra, donde la superficie de cada pintura rompe la monotonía cromática, pues presenta colores saturados que no se encuentran presentes de igual manera en este muro. También se plantean diferencias entre las texturas: de la materia pictórica y del material constructivo del muro. Con todo esto se establece una observación pictórica del espacio y por ello, existe una preocupación tanto por las pinturas, como por la interacción de éstas con su entorno, ya que al ser un lugar de tránsito el espectador halla un encuentro sorpresivo con la instalación, que le ofrece la opción de detenerse a observar la propuesta pictórica. Esto puede presentar la dificultad de que el transeúnte no advierta la totalidad de la intervención, pero en ese sentido la autora asume que el trabajo se dirige a un público activo³⁶, que sí se interesa por observar y buscar una visión completa de la obra.

Es interesante plantear que las teorías modernas acerca de la composición, ya sea musical o plástica, deben mucho a la Teoría General de Sistemas³⁷. Estas teorías hacen referencia a la construcción de la imagen como un sistema total, existiendo diferentes énfasis en cada caso. Está el caso de la composición como sistema energético o el caso de la composición como traspaso de información. En el caso de esta obra, el proceso de composición se relaciona más con un sistema energético que con su conocimiento erudito, ya que privilegia la percepción del espectador.

³⁵ En: III.a.- El color: un contrapunto, se analiza con detención las relaciones de color en el sistema.

³⁶ Corriendo el riesgo de que sea un número reducido de personas, ya que el público generalmente tiene una actitud pasiva ante las obras.

³⁷ Lo cual mencionamos en: I.b.- *Homeostasis*.

La propia arquitectura del lugar de emplazamiento es visualmente ascendente, ya que el espacio está construido en planos que se van traslapando y disminuyendo a medida que aumenta la altura del edificio. Todo esto se refuerza finalmente en la cúspide de la cúpula donde existe un triángulo que actúa como flecha señalando lo alto. Aquel espacio, visto desde su planta, está compuesto estructuralmente por tres áreas, que permiten que la arquitectura se sostenga equitativamente y que denominaremos *pieles* (por la idea de capas). Estas pieles forman círculos concéntricos en la planta: la primera piel es la estructura externa donde se hallan las columnas, luego la segunda piel (que sería la capa intermedia) se compone del muro del pasillo (del primer y segundo piso), que corresponde al ábside de la capilla. Por último, la tercera piel (que sería la capa interna) constituye el muro de la cúpula (ubicada en el tercer piso).

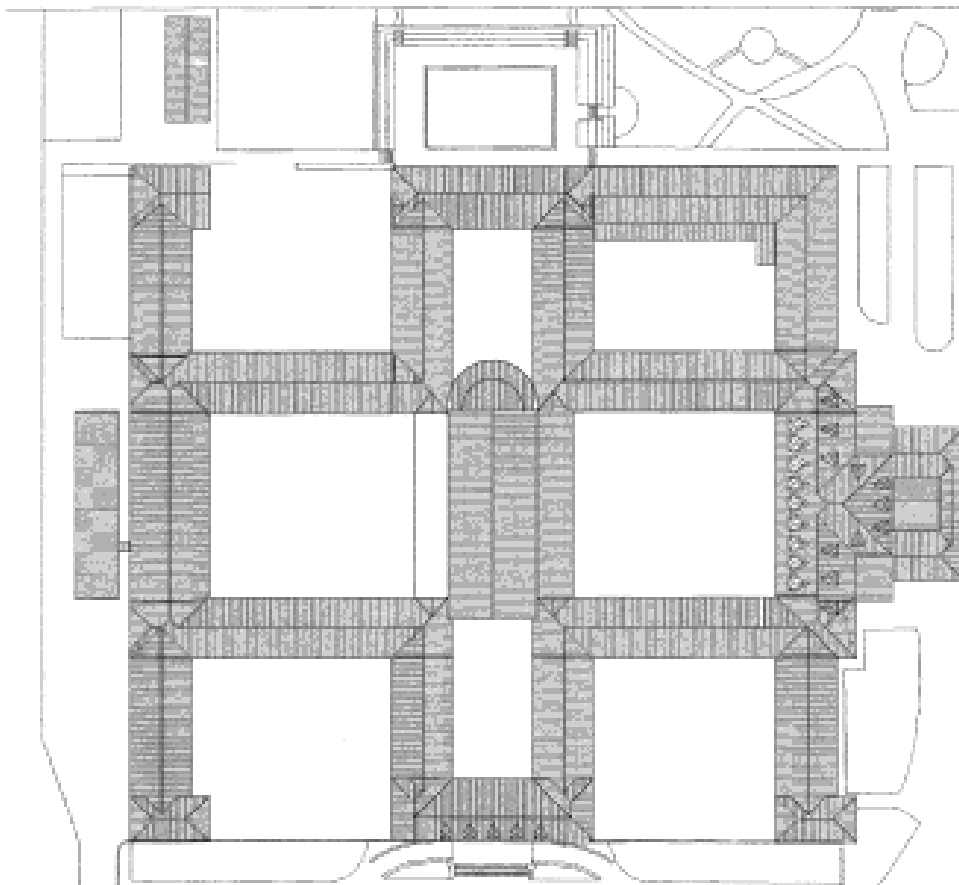


Lámina VI: Plano de la planta Campus Oriente.

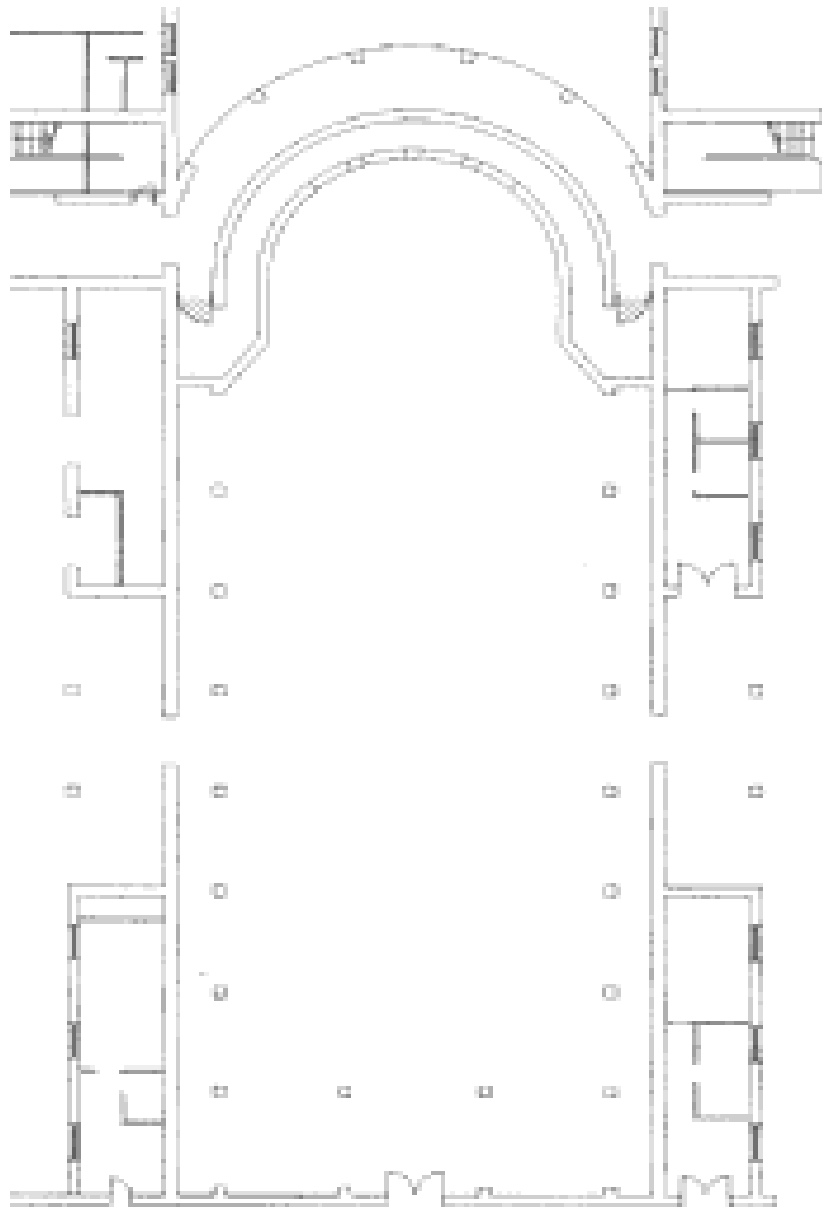


Lámina VII: Plano de la planta de la capilla de Campus Oriente.

El montaje organiza la imagen total de la obra, por esto la intervención actúa cubriendo todos los empastes existentes, en los tres pisos de la fachada exterior del ábside de la capilla. En el muro del primer y segundo piso, que corresponde a la segunda piel, se ha trabajado enfatizando esta misma idea, es decir, como una sola capa.

A partir del segundo piso se visualiza una gradiente creciente desde la izquierda hacia la derecha, debido al fenómeno de la lectoescritura³⁸, al igual que en el tercer piso. A una cierta distancia se puede apreciar el total de la intervención que abarca los tres pisos.

Al interior de los pasillos, tanto del primer como del segundo piso, el espectador se hace parte sólo de un fragmento de la obra. Esto permite diferentes enfrentamientos; por una parte, la visualización cercana a la materia pictórica en relación a la materia del muro, y por otra parte, la apreciación desde lejos, donde aparece la gradiente creciente de la instalación, que enfatiza lo ascendente.

El diseño de la gradiente, se ha calculado áuricamente³⁹ para equilibrar los diferentes tamaños de las pinturas. Esta gradiente nos sugiere una ilusión óptica de espiral porque representa un crecimiento, un desarrollo y una expansión que visualmente genera movimiento. Esto se ha fundamentado en el estudio de las operaciones de superposición de la naturaleza, una de estas operaciones es la *extensión helicoidal*, que corresponde al acoplamiento de las operaciones de traslación, rotación y extensión⁴⁰. La alusión al espiral es a partir de una concepción arquitectónica y escultórica del edificio, pues actúa simultáneamente desde una vista aérea de la planta del edificio y desde una visión frontal. Desde la planta, se aprecian círculos concéntricos correspondientes a las diferentes pieles mencionadas (externa, intermedia e interna). En la obra se consideran las pieles, intermedias e internas, como parte del espiral ya que disminuye el radio de las pieles hacia el centro del edificio. Esto se explica porque el tercer piso se halla retrancado, es decir, con un radio menor a los otros círculos⁴¹. Por otra parte, desde el frontis se puede apreciar la elevación que genera la curva progresiva y ascendente en los tamaños

³⁸ Acuerdo cultural de la lectura y la escritura, en sentido horizontal que se inicia desde la izquierda hacia la derecha. Este fenómeno no es aplicable a todas las culturas, recordemos el caso de la caligrafía China que tiene un sentido vertical, por ejemplo.

³⁹ Esta relación se encuentra establecida a partir de una constante matemática: el Número de Oro 1,618. Relación que permite perpetuar una proporcionalidad constante entre medidas diferentes.

⁴⁰ Esta combinación de las operaciones de superposición implicaría la repetición de un motivo en un espacio definido regularmente, que va realizando un giro alrededor de un eje de rotación y que sus motivos van aumentando o disminuyendo su tamaño de manera gradual, respectivamente.

⁴¹ Para aclarar esta visión, se sugiere observar la lámina VII de la planta de la capilla del Campus Oriente.

de las pinturas. Por ello, las operaciones de superposición están aplicadas en cuanto al largo, ancho y alto del lugar de emplazamiento.

La fragmentación de la imagen del cielo surge por la necesidad de complementación de los empastes y por el intervalo rítmico que se genera entre la representación del cielo y la tierra a través del muro de ladrillo. El fragmento es justamente una parte del sistema total de la obra, que refuerza la idea de unidad y la búsqueda *homeostática* por medio de la composición áurea.

Capítulo III

La Pintura

El acto de pintar, refleja una inquietud por conocer, observar y contemplar lo que nos rodea, lo que requiere plena atención. “La pintura representa objetos sensibles, pero no forzosamente reales”⁴² pues tiene la capacidad de sugerir diversos sentimientos y sensaciones a través de los ambientes cromáticos que genera.

La pintura crea una relación de diálogo, entre la subjetividad del pintor y la objetividad de la materia pictórica. Esto implica que la experiencia del momento es un elemento determinante en la construcción de la obra. La pintura, es una organización del pigmento sobre la tela, una disposición de diversas materias y trazos. Tanto el gesto del pincel reflejado en la mancha, como la utilización de la materia y el color se relacionan con lo sensorial, apelando a un área subjetiva y sensible del espectador.

En la cultura oriental, la pincelada es vista como la columna vertebral de la pintura ya que comanda los ritmos internos de la composición. La pintura es un proceso de *retroalimentación* entre la visualización interna del pintor y el propio acto de pintar, ya que es un continuo proceso de construcción de imagen. Por ello, es fundamental la concepción de que la pintura más que un objeto estético es un microcosmos que se vuelve a crear, es decir, se tiene una idea orgánica del cuadro. Allí, no se entiende por espiritual una pintura de temas religiosos, “sino una pintura que tiende de por sí a convertirse en espiritualidad”⁴³. En el fondo, es fundamental lo que ella transmite, más allá del tema.

La pintura es para la autora, un acto metafórico de la *presencia humana*, por el hecho de la manualidad, ya que la diferencia de los trazos del pincel aporta un espíritu único y personal a la obra, que devela un vínculo afectivo en la traducción pictórica. El uso del óleo, en el trabajo advierte un tratamiento orgánico, que le es propio a este material, a

⁴² Op. cit, SOURIAU, pág 883.

⁴³ CHENG, François, “Vacío y Plenitud”, Madrid, Siruela, 1993, pág. 59.

diferencia del acrílico y la acuarela, por ejemplo, que tienen características visualmente más plásticas y etéreas. En la utilización de la materia pictórica, a través de la pasta, se alude a la capacidad háptica del espectador, es decir, evocar una sensación táctil percibida a través de la visión.

III.a.- El color: un contrapunto

El color actúa como contrapunto ante el espacio que lo rodea. Es importante recordar que el color siempre está en relación a su contexto; nunca será el mismo en la realidad absoluta ya que sufre las influencias de los colores que lo acompañan, según lo planteado por Albers: el color es uno de los medios más relativos del arte. Por ello, nuevamente hacemos mención a la idea de sistema, ya que éste se configura a partir de las relaciones que establecen sus elementos y no sólo por sus elementos en sí mismos. En este sentido las relaciones que establecen los colores son siempre dependientes de sus propias características (tono, tinte y brillo).

Los matices puros (amarillo, rojo, azul), representan polos que se encuentran aislados, ya que no se relacionan entre sí. “Todo color tomado por separado, tiene algo de incompleto”⁴⁴, esto le atribuye un carácter único e intransferible a cada matiz ya que con su mera presencia hace referencia, según Arnheim, a la existencia de un contrario “que pudiera establecer el equilibrio en nuestra experiencia visual”⁴⁵.

En la monocromía están incorporados los demás colores, pero de manera subordinada, generando una amplia gama de matices a partir de un tinte predominante. La monocromía, según lo planteado anteriormente, haría referencia al proceso de compensación de la *homeostasis*, por hallar su complementación cromática en la relación con el espacio de intervención.

La opción por el azul está determinada por el realce que se genera de éste, respecto a su entorno, creándose un complemento con el color del fondo (gris rojizo)⁴⁶. El

⁴⁴ Op. cit, ARNHEIM, pág. 392.

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ La nomenclatura del color es bastante reducida, por lo cual es necesario tener en cuenta que la comunicación puede ser muy imprecisa, si no hay percepción directa del color al que se hace alusión.

gris es la mezcla de diversos colores que se anulan entre sí, perdiendo la fuerza visual de cada color que lo compone, por ello se asocia metafóricamente al gris con la *falta de vitalidad*. El azul, en términos físicos, posee mínimas longitudes de onda próximas al ultravioleta, por lo que se halla en el espectro de los colores denominados ‘fríos’. La utilización de este color, se remite a la simbología medieval; el azul era símbolo de riqueza, divinidad e inmensidad y representaba el cielo, por la idea de infinito. Se le atribuyó este significado, producto de que el lapislázuli (piedra preciosa con la cual se preparaba el pigmento azul) provenía del continente asiático; por su difícil acceso, éste implicaba un alto costo (de hecho, era más caro que el oro). Sin embargo, es importante aclarar que las investigaciones del simbolismo del color, insisten en la dificultad de hallar consenso total frente al tema. Aun así, es posible que la percepción del color azul nos remita a sensaciones etéreas, pues las experiencias visuales más cercanas que hemos tenido con este tinte han sido a través del agua y del cielo.

El color azul, o azul celeste, es el símbolo del espíritu o la regeneración espiritual, representado también en el cielo. La relación del azul con un sentido religioso o espiritual, ha sido constante en diversas etapas de la historia del arte, aparte del Medioevo. Por ejemplo, en el antiguo “Egipto, el Dios supremo, el creador del universo, Knef, se pintaba del color del cielo. En la Grecia clásica, el azul es el color de Júpiter, padre de los dioses y de los hombres”⁴⁷. Por otra parte, artistas modernos como Piet Mondrian, quien, por su cercanía a la teosofía, le atribuyó contenidos espirituales a los diversos colores, relacionando “el azul con la más alta espirotualidad”⁴⁸. También Ives Klein utilizó un azul específico que denominó IKB (International Klein Blue), para transmitir una espiritualidad absoluta.

Podemos concluir que el uso del color también está en función del proceso *homeostático* que aborda la obra; brindar una noción de espiritualidad a la densidad de la materia para compensar la relación visual del espacio y con ello sus relaciones cromáticas.

⁴⁷ PORTAL, Frédéric, “El Simbolismo de los colores”, Barcelona, Sophia Perennis, 1996, pág. 72.

⁴⁸ GAGE, John, “Color y Cultura”, Singapur, Siruela, 1993, pág. 248.

III.b.- Tema: el cielo

El tema de pintura elegido para esta obra es el cielo, una abstracción en la realidad pictórica de aquello que alude a lo etéreo, que se halla ausente en el espacio intervenido. La elección del tema fue posterior a la elección del sitio de intervención, debido a la investigación y conexión con las propias determinaciones del lugar.

Hay representación en las obras, cuando sus elementos sensibles están organizados no sólo por una forma plástica, sino que pretenden transmitir alguna otra cosa. Las obras no figurativas pueden representar a través de la utilización de los símbolos. En este caso la representación del cielo es tomada también en términos simbólicos. Por otra parte, todas las formas de abstracción representan algo, ya sea una idea, una forma o un sentimiento, pero no representan los objetos del mundo real tal cual aparecen en la percepción. “En su sentido más riguroso, el arte abstracto sería, entonces, *el arte representativo no figurativo*.”⁴⁹ Las formas abstractas son una síntesis, para dejar lo elemental y trascendente. Dentro de esta delimitación, cabe insertar este trabajo en el término *abstracto*. A través del medio de la pintura, la obra no pretende generar una trampa al ojo, sino manifestar la verdad de su materia, en las relaciones de color y formas, que sugieren la imagen de cielo.

La representación del cielo actúa como contrapunto a la tierra. Este tema tiene una connotación simbólica de espiritualidad, por ser algo etéreo y expansivo que busca contrarrestar la fuerza visual del espacio intervenido, unido a lo terroso. Por otra parte, la elección del espacio en el cual se ubican las imágenes, la cúpula de la capilla, se refiere a la necesidad del hombre de indagar en su espíritu, para equilibrar la totalidad de su ser. El emplazamiento de las pinturas en el muro del ábside de la capilla, hace referencia a un espacio religioso, sagrado. La palabra religión en su sentido etimológico, más allá de los dogmas particulares, es la unión del prefijo re y el verbo ligar, es decir, hace referencia a la unidad, con la idea de *volver a ligar*.

El cielo se ha relacionado con el símbolo de lo trascendente, del infinito, de lo alto, que universalmente se ha representado con el color azul. La tierra simboliza la materia como complemento del espíritu, que es el cielo. Se relaciona al cielo con el principio

⁴⁹ Op. cit, SOURIAU, pág. 15.

masculino, activo y espiritual, que equivale al firmamento, mientras que la tierra con el principio femenino, pasivo y material. Esto nos recuerda el pensamiento taoísta, con la dualidad del yin y el yang, alientos vitales que son los polos de la unidad originaria, que es el *Todo*.

El cielo logra la unidad y se aclara

La tierra logra la unidad y se hace estable

Los espíritus logran la unidad y de ahí su poder divino

Los seres logran la unidad y se multiplican⁵⁰.

En los diversos pensamientos religiosos podemos hallar una base común; buscar el equilibrio de la materia y el espíritu para llegar a la totalidad⁵¹. Esto lo asociamos al principio de equilibrio que busca la *homeostasis*, en el sistema de la obra, ligado visualmente a la imagen del cielo y la tierra.

El tema del cielo se relaciona, con la representación medieval de la 'Jerusalén Celestial'. Esta concepción nace en la Biblia, a partir del libro del Apocalipsis de San Juan. En el capítulo 21 el autor escribe acerca de *El cielo nuevo y la tierra nueva*, describiendo detalladamente la venida de la nueva y utópica ciudad de Jerusalén: "La gran ciudad santa de Jerusalén, bajaba del cielo, de la presencia de Dios"⁵². Esa visión del apóstol fue tomada como metáfora durante el Medioevo para representar la ciudad celestial en la Tierra. Los murales y obras de arte medieval cumplían el rol de catequesis popular, invitando y enseñando a los espectadores a retomar la noción de unidad entre el espíritu y el cuerpo, lo inmaterial con lo material. Así, para los creyentes del Medioevo, la ciudad Santa era parte de sus vidas cotidianas.

⁵⁰ "Libro de la vía y su virtud", En: CHENG, François, "Vacío y Plenitud", Madrid, Siruela, 1993, pág. 51.

⁵¹ Estos elementos de unidad se deben a que el ser humano en esencia es el mismo, pero se encuentra condicionado en sus expresiones formales, a su cultura y su tiempo histórico.

⁵² La Biblia, México, Soc. Bíblicas Unidas, 1989, pág. 287, San Juan, "Libro del Apocalipsis" (N. Testamento) 21: 10.



Lámina VIII: Saint, Chef, Iglesia abacial.
Pantocrátor y Jerusalén Celestial. c. 1080.



Lámina IX: Civate, San Pietro al Monte, vestibulo,
Jerusalén Celestial. c. 1090.



Lámina X: Schwarzhendorf, St. María und Klemens.
Detalle de la Jerusalén Celestial. c. 1180.

La representación específica del cielo se debe al clima afectivo que la obra pretende transmitir en las pinturas, por ello es un cielo de carácter luminoso, para crear un ambiente alegre y diferente al que se presencia en el espacio arquitectónico. Además, la representación del espacio propone un primer plano en la zona más alta de la intervención (el tercer piso), mientras que en la zona del primer piso se representa el horizonte, la situación espacial más distante para el espectador.

Temáticamente el cielo ha sido representado con fuerza y relevancia en la pintura de paisaje, principalmente desde el s.XIX en adelante. Entre los artistas que desarrollaron este tema uno de los más importantes fue John Constable. Sus obras han sido estudiadas y observadas en cuanto a la utilización del gesto pictórico y la traducción del cielo, en la tela.



Lámina XI: John Constable, The cornfield, 1826, óleo sobre tela.



Lámina XII: John Constable, The Hay Wain, 1821, óleo sobre tela.

En la arquitectura simbólica el espacio sagrado⁵³ es siempre un centro cósmico, pues en él se posibilita la comunicación entre el cielo y la tierra. El suelo en forma circular representa la tierra y el techo en forma de cúpula representa el cielo. Los templos religiosos son considerados espacios sagrados y dentro de ello la capilla de Campus Oriente, donde se realiza la intervención, también sería parte de esta delimitación. Con esto, el tema representado reafirma la relación simbólica entre éste y la cúpula de la capilla, lo que se evidencia a través de la estrategia de instalación. En el exterior de este espacio acontece lo cotidiano y lo profano. La instalación invita a la idea de unidad entre lo sagrado (el espacio interior) y aquello que no lo es (su exterior), proponiendo también una noción *homeostática* del sistema simbólico y visual. Esto se enlaza con la expansión del campo de la pintura hacia lugares cotidianos, para indagar en un proceso de equilibrio visual del espacio cotidiano y un cuestionamiento del *espacio del arte*.

Mircea Eliade, filósofo que investigó acerca de las diversas manifestaciones religiosas, nos dice que los espacios no son homogéneos, hay algunos más significativos que otros. Esto se relaciona con lo que plantea Lebnztein⁵⁴ pero se diferencia en cuanto al ámbito analizado, pues Eliade nos señala la diferencia entre lo sagrado y profano de un espacio religioso y el otro autor se refiere al *espacio artístico*. Según Eliade, “la revelación del espacio sagrado tiene un valor existencial para el hombre religioso”⁵⁵, captando la noción de *hombre religioso* sin adhesión a ningún dogma o religión en particular, sino comprendiendo a un hombre que busca la conexión con lo trascendente e infinito. El mismo autor plantea una dura crítica a la sociedad industrial, en cuanto a la vivencia neutral del espacio, siendo constantemente profana. Esto no significa que se pierda la noción (aunque sea inconsciente) de lo que es profano y lo que es sagrado.

Por otra parte, nos indica al templo como un lugar sagrado en su interior, siendo su exterior inmediato, un espacio profano. Lo interesante es que además señala al umbral del templo como “la frontera que distingue y opone estos dos mundos”⁵⁶. En los templos

⁵³ En relación a los términos sagrado, profano y cotidiano que se utilizan en adelante, entenderemos por sagrado a todo aquello que sea digno de veneración; por profano a todo aquello de carácter laico y civil que no sea sagrado, ni que sirva a los usos sagrados, sino a lo puramente mundano; por ello lo cotidiano, bajo esta perspectiva, se complementa con lo profano.

⁵⁴ crf. Pág. 3. I.a.- Una reflexión en torno al *Espacio del Arte*.

⁵⁵ ELIADE, Mircea, “Lo Sagrado y lo Profano”, 7ª edición, Barcelona, Labor, 1988, pág. 26.

⁵⁶ Ibid. pág. 28.

existe la representación del modelo trascendente, del cual el mismo autor desprende la analogía con la 'Jerusalén celestial'. Esto, vinculado a la propuesta que analizamos, puede ser extendido a la noción de límite en el propio muro de intervención, como punto neurálgico del encuentro entre estas dos situaciones, lo sagrado y lo cotidiano, que conformarían una unidad complementaria.

Mircea Eliade también nos plantea que "la existencia humana sólo es posible gracias a la comunicación permanente con el Cielo"⁵⁷. Al respecto, podemos considerar que la idea de que la existencia sólo sea posible gracias a esa comunicación es un tanto extrema, se podría decir más bien que esa conexión permanente le da *sentido* a la vida del hombre religioso.

En síntesis, el planteamiento de Eliade, nos señala que un lugar sagrado simboliza un puente comunicante con la región cósmica del cielo. En general, a lo largo de la historia del hombre, la comunicación con el mundo trascendente se ha plasmado a través del rito. Además, señala que la instalación del hombre en un espacio específico exige una decisión vital, ya que asume la responsabilidad de habitar en él, lo que es equivalente a la fundación de un espacio cósmico, ya que reitera el acto ejemplar de creación de los dioses.

Todo este planteamiento nos ayuda a reforzar la utilización del símbolo de traer el cielo a la tierra, a través de las pinturas.

⁵⁷ Ibid. pág. 35.

Capítulo IV

Atlas visual del proceso de obra

A continuación, se presentan imágenes que pretenden dar cuenta del proceso de investigación de la obra, entorno a la intervención del espacio cotidiano con pinturas.







Conclusión

A partir de lo analizado en esta memoria, podemos concluir que tanto el *espacio del arte* como el espacio sagrado, son lugares no neutrales, donde el tiempo y la percepción social de ellos transcurren de manera diferente a cualquier espacio. Según esta distinción podemos decir que la obra “Conciencia de Unidad” se emplaza en un lugar cotidiano y profano, tanto en el sentido artístico como religioso⁵⁸.

A lo largo de esta investigación, se ha corroborado que las intervenciones del espacio a través de la pintura y/o con los medios tradicionales del arte son poco frecuentes; tal es el caso de la obra analizada. Poner en tensión la noción tradicional de cuadro, ha implicado cuestionar la noción habitual de espacio museal, porque se relativiza el límite impuesto socialmente en este sentido. Por otra parte, también se relativiza esta misma noción religiosa del espacio, puesto que las pinturas de esta obra se ubican en el muro externo de la capilla, que no es parte del lugar de culto. Por ello, establecemos que la búsqueda de equilibrio también se relaciona con la noción de límite y de umbral en que se enlazan las diferencias entre lo sagrado y lo cotidiano.

Este texto se refirió al problema de la *homeostasis*, aplicado metafóricamente a la obra, para proponer una búsqueda “teórica-visual” de equilibrio, en que los mecanismos compensatorios de la *homeostasis* son necesarios tanto en el ser humano, como en sus diversas manifestaciones. Por ello, se ha analogado este término a la obra plástica analizada, donde el énfasis *homeostático* ha estado puesto en el simbolismo del espacio intervenido, reforzando el mismo señalamiento religioso del lugar. Todo esto, para hacer consciente al espectador de la necesidad de equilibrio y con ello, por qué no, cuestionar la propia necesidad de unidad. La *homeostasis*, como ya se dijo, ha sido un recurso de análisis usado metafóricamente para expresar esta búsqueda de equilibrio visual. Dentro de ella, se ubica la noción de sistema. El sistema de la obra, considerado abierto porque se encuentra en relación con el medio, actúa principalmente como totalidad debido a las

⁵⁸ Debido a que la intervención se ubica en la parte externa de un espacio sagrado, es decir, cae en un espacio profano.

relaciones que establecen sus partes. Esta reflexión nos permite preguntarnos hasta qué punto se pueden separar las formas visuales de sus contenidos, ya que, en un sistema, todo actúa globalmente. Esta interrelación se puede extender a la comunicación de los elementos visuales, donde también es posible relacionarlo con el fenómeno de la comunicación humana.

A lo largo de esta investigación, se pudo constatar que los aspectos simbólicos del espacio intervenido, conjuntamente con la propia propuesta plástica, se hallan en sincronía con el simbolismo visual del espacio arquitectónico de Campus Oriente. La alusión al cielo es el tema de la obra, lo cual refleja la problemática de la *homeostasis*. En términos simbólicos, es posible concluir que el sistema de obra es de por sí un sistema simbólico ya que el símbolo plantea una distinción entre el mundo trascendente y el mundo fenoménico. Esta diferenciación es la que también enmarca al sistema respecto a su entorno, por ello se establece que el símbolo es una forma de hacer sistema, pues hace distinción entre lo sagrado y lo profano.

En la obra, la ilusión óptica de espiral permite la percepción ascendente, pero a su vez subyace a esta impresión, la idea de conexión entre la tierra y lo más alto, por ello pasa a ser un puente comunicante que permite visualmente ascender hacia el cielo, pero también que el cielo ‘descienda’ visual y metafóricamente hacia la tierra.

Por otra parte, la escasa bibliografía existente frente al tema de la *homeostasis* en el arte ha significado un síntoma de lo poco analizada y aplicada que ha sido esta noción en el terreno de las artes visuales.

La perspectiva sistémica fue el marco teórico que mejor se ajustaba para analizar la obra desde su noción *homeostática*, ya que era parte inherente de la perspectiva de la obra como sistema. Además, si este documento se hubiese abordado desde una perspectiva no sistémica, probablemente se habría llegado a conclusiones fundamentalmente religiosas. Sin embargo, la intención de esta memoria no ha sido esa, ya que la problemática que subyace a todo el proceso de obra y de investigación es la *homeostasis*, y el sentido religioso que se puede desprender de la obra analizada, no se relaciona exclusivamente con esta problemática, sino principalmente con la especificidad del sitio de intervención.

Bibliografía

Bibliografía mínima:

ELIADE, Mircea, “Lo Sagrado y lo Profano”, 7ª edición, Barcelona, Labor, 1988.

LEBENSZTEJN, Jean Claude, “Zigzag”, trad. no oficial del Capítulo II Patricio Bazo.

París, Flammarion, 1981.

RODRIGUEZ, Darío Rodríguez, Marcelo Arnold, “Sociedad y Teoría de sistemas”, 2ª edición. Santiago, Editorial Universitaria, 1992.

WATZLAWICK, Paul; John Weakland, Richard Fisch, “Cambio” Formación y solución de los problemas humanos. Barcelona, Herder, 1980.

Bibliografía de consulta:

AUSTÍN, Tomás, "Fundamentos Socioculturales para la educación".

http://www.geocities.com/tomaustin_cl/soc/sistema.htm , 2000.

ARNHEIM, Rudolf, "Arte y percepción visual", 3ª edición. Buenos Aires, Editorial

Universitaria de Buenos Aires, 1969.

CANTÓ, Juan, "Símbolos del Arte Cristiano". Salamanca, Universidad Pontificia de

Salamanca, 1985.

CHENG, François, "Vacío y Plenitud". Madrid, Siruela, 1993.

CIRLOT, J., "Diccionario de símbolos", 4ª edición. Barcelona, Labor, 1981.

COOPER, J.C., "Diccionario de símbolos". México, G. Gilli, 2000.

CRESPI, Irene, Jorge Ferrario, "Léxico técnico de las Artes Plásticas", 2ª edición.

Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1977.

DEBRAY, Régis, "Vida y Muerte de la imagen: historia de la mirada en Occidente".

Barcelona, Paidós Ibérica, 1994.

GAGE, John, "Color y Cultura". Singapur, Siruela, 1993.

GUERRA, Manuel, "Simbología Románica". Madrid, Editorial Universitaria Española,

1978.

"La Biblia", México, Soc. Bíblicas Unidas, 1989.

MADERUELO, Javier, "El espacio raptado". Madrid, Lavel, 1990.

PÉREZ, María del Carmen, "Semillas y Cantares" Historia de las religiosas de los

Sagrados Corazones en Chile 1838 – 1998. Santiago, Pehuén, 2002.

PORTAL, Frédéric, "El Simbolismo de los colores". Barcelona, Sophia Perennis, 1996.

SILLO, "Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales" vol. V. España, Aguilar,

1975.

SOURIAU, Étienne, "Diccionario de Estética". París, Akal, 1998.

WATZLAWICK, Paul, Giorgio Nardone, "El Arte del Cambio". Barcelona, Herder, 1992.

WATZLAWICK, Paul, Helmick Beavin, Don Jackson, "Teoría de la Comunicación

Humana" Interacciones, patologías y paradojas. Barcelona, Herder, 1985.

WOLF, L. y D. Kuhn, "Forma y simetría", 3º edición. Buenos Aires, Editorial

Universitaria de Buenos Aires, 1969.

Créditos de Láminas:

- Lámina I: Javacheff, Christo, Croquis Proyecto "*Pont-Neuf*", 1985.
En: <http://christojeanneclaude.net/pn.html>
- Lámina II: Javacheff, Christo, "*Pont-Neuf*", 1985.
En: <http://christojeanneclaude.net/pn.html>
- Lámina III: Javacheff, Christo, detalle "*Pont-Neuf*", 1985.
En: <http://christojeanneclaude.net/pn.html>
- Lámina IV: Croquis de Campus Oriente, Autor desconocido, 1971. Dirección de Infraestructura de la Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Lámina V: Registro fotográfico, Rojas, Alejandra, 2003. Fachada trasera de la capilla de Campus Oriente.
- Lámina VI: Plano de la planta Campus Oriente. Dirección de Infraestructura de la Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Lámina VII: Plano de la planta de la capilla de Campus Oriente. Dirección de Infraestructura de la Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Lámina VIII: Saint, Chef, Iglesia abacial cubierta de la Chapelle Conventuelle. Pantocrátor y Jerusalén Celestial. c. 1080. En: TOMAN, Rolf, "El Románico" arquitectura, escultura, pintura. Alemania, Könemann, 1996, pág.433.
- Lámina IX: Civate, San Pietro al Monte, vestíbulo, Jerusalén Celestial. c. 1090. En: TOMAN, Rolf, "El Románico" arquitectura, escultura, pintura. Alemania, Könemann, 1996, pág.436.

- Lámina X: Schwarzhendorf, St. María und Klemens. Vista desde la iglesia inferior a la superior. Detalle de la Jerusalén Celestial. c. 1180. En: TOMAN, Rolf, "El Románico" arquitectura, escultura, pintura. Alemania, Könemann, 1996, pág.437.
- Lámina XI: John Constable, The cornfield, 1826, óleo sobre tela 143cm x 122cm. National Gallery. En: GENTILI, Augusto; William Barchman y Linda Whiteley, "Paintings in the National Gallery". Italia, Magnus, 2000, pág. 507.
- Lámina XII: John Constable, The Hay Wain, 1821, óleo sobre tela 185cm x 130cm. National Gallery. En: GENTILI, Augusto; William Barchman y Linda Whiteley, "Paintings in the National Gallery". Italia, Magnus, 2000, pág. 508.
- Láminas Atlas visual del proceso de obra: Rojas, Alejandra, "Conciencia de Unidad". Instalación de óleo sobre madera, medidas variables. Campus Oriente de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, enero 2004.
<https://alejandrarojascontreras.cl/portfolio/conciencia-de-unidad/>